

## “L’Allegria” e l’haiku: due modelli letterari in “Airs” di Philippe Jaccottet

Sara Bonanni et Università degli Studi Roma Tre

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/43319>

DOI : [10.4000/studifrancesi.43319](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.43319)

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 171-184

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Sara Bonanni et Università degli Studi Roma Tre, « “L’Allegria” e l’haiku: due modelli letterari in “Airs” di Philippe Jaccottet », *Studi Francesi* [En ligne], 193 (LXV | I) | 2021, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 14 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/43319> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.43319>

---



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# “L’Allegria” e l’haiku: due modelli letterari in “Airs” di Philippe Jaccottet

## Abstract

Within the wider literary production of Philippe Jaccottet, generally composed in prose or long verses, *Airs*' unique stylistic brevity brings us to evaluate how his readings and his literary translations have influenced the poet's own verses. During the composition of *Airs*, the Franco-Swiss poet shows interest in modesty and lightness of the haiku model and he reflects, at the same time, on conciseness and condensation of Ungaretti's first work, *L'Allegria*. If compared with the ancient form of Japanese poetry and with the deconstruction of canonical rhythm achieved by Ungaretti, the suggestion of the two literary lessons is recognizable in a metric analysis of *Airs*' poems. A focus on subject posture in poetic discourse, as well as a thematic analysis of the three different poetics, reveals similar imagery and ethical position: inclined to the progressive absence of subjectivity in haiku and Jaccottet's poems, tending to a collective voice in Ungaretti's intention. While the influence of haiku on *Airs* is already established from critical studies on the author, the specific weight of Ungaretti's *Allegria* on Jaccottet's verses still seems unexplored. Considering the influence of haiku, of which *L'Allegria* is also permeated, our study shall aim at verifying how the early production of Ungaretti affects Jaccottet's stylistic choices, thematic imagery, and ethical purpose.

## 1. Una brevità problematica

Nell'accostarci all'opera di Philippe Jaccottet non possiamo non tener conto dei suoi interessi letterari, del suo lavoro di traduzione e, in particolar modo, delle implicazioni che la frequentazione assidua di altri autori comporta nella maturazione del proprio stile. Scrittura e lettura costituiscono due attività inscindibili per il poeta traduttore che, in qualità di lettore, si colloca «à la place du sujet de l'énoncé et prend à son compte, pour ainsi dire, le temps de sa récitation, la charge affective du discours». «En re-citant le poème», anch'egli rivive «le même parcours mental et quasi gestuel, phonétique et rythmique»<sup>1</sup> che ha portato l'autore oggetto del suo interesse alla composizione dell'opera. Ecco allora che nell'espressione artistica di un poeta, intesa come “gesto” in cui dire e fare coincidono, ci è possibile ravvisare una «citation involontaire [...] la reproduction du même geste [...] les traces d'un mouvement qui porte la même dynamique, et parfois le même climat affectif»<sup>2</sup> di altre opere lette in precedenza, o contemporaneamente alla stesura del proprio testo, che nondimeno ci appare originale e autentico. Al contrario, lo studio delle letture o traduzioni che il poeta svolge parallelamente alla composizione della propria opera è per il critico uno strumento valido nella ricostruzione del cammino che il poeta stesso ha percorso per trovare una voce a lui peculiare.

(1) D. Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, Éditions Corti, 2013, «Les essais», p. 11.

(2) Ivi, p. 12.

In base alla definizione che ne dà Meschonnic, «le rythme poétique [...] est l'organisation d'une écriture»<sup>3</sup>, quella di un soggetto che crea una “forme-disposition”<sup>4</sup> che gli è propria. Lo stile di Philippe Jaccottet si consolida nel tempo per la distensione dell'eloquio e la modestia della prosodia che trovano nel verso lungo, nel  *récit*, nel *poème en prose* o nei *carnets* la forma che più si adegua all'intenzione di mantenere una postura dimessa. Eppure, se si restringe l'attenzione critica ad *Airs*, raccolta pubblicata da Jaccottet nel 1966, ci si accorge di un'insolita brevità stilistica e dell'assoluta semplicità espressiva, la quale cela, in verità, un lavoro paziente e meticoloso nella scelta del lessico<sup>5</sup>. Nello studio sull'enunciazione poetica in Jaccottet, Michèle Monte rileva proprio la singolarità di *Airs* all'interno della vasta e copiosa produzione dell'autore:

Au moins dans le rythme et la métrique, on a l'impression de lire un autre poète quand on ouvre *Airs*: des vers brefs, surtout dans les deux premières parties, des poèmes très courts, une disparition des rimes à partir de la deuxième partie. Le titre évoquant à la fois l'élément aérien et la musique annonce un programme qui sera effectivement tenu, le seul lien avec les précédents recueils étant ce travail sur le signifiant qui semble ici compenser la fragmentation extrême des strophes<sup>6</sup>.

Monte arriva a sostenere che il ritmo e la metrica di Jaccottet sono in *Airs* così differenti dal loro consueto dispiegarsi da minarne quasi la riconoscibilità interna. La ricerca di una risposta a questa inusuale brevità conduce la nostra riflessione agli anni che coprono la gestazione di *Airs*<sup>7</sup>, durante i quali Jaccottet non si limita a scrivere i propri versi, ma si impegna in letture e in traduzioni differenti. Ci proponiamo di dimostrare in che modo, nel momento di stesura della raccolta, la simultanea lettura di un volume di haiku giapponesi in lingua inglese e de *L'Allegria* di Ungaretti abbia influito, oltre che sulla brevità metrica e strofica di *Airs*, sull'enunciazione lirica e sul registro linguistico della raccolta.

Se la suggestione dello stile haiku in *Airs* è già stata rilevata da alcuni studiosi come Michèle Aquien<sup>8</sup> e Jean-Claude Mathieu<sup>9</sup>, e confermata dal poeta stesso, l'influenza della poetica ungarettiana ci pare, d'altro canto, ancora inesplorata. Poiché ogni testo è un sistema dove tutti gli elementi del discorso partecipano alla costruzione di un senso unitario<sup>10</sup>, questo lavoro mira ad evidenziare, tramite uno studio comparato, come alcuni tratti stilistici tipici della poesia giapponese e di quella di Ungaretti ne *L'Allegria* si leghino nell'opera di Jaccottet a una sentita esigenza di concisione ver-

(3) H. Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

(4) Ivi, p. 83.

(5) *Airs* si compone di cinque sezioni. La prima, «Fin d'hiver», è costituita da strofe di massimo 5 versi e di 7 o 8 sillabe, la maggior parte rimate. Fatta eccezione per «Champ d'Octobre», che manifesta una tendenza al verso più lungo del classico alessandrino, la seconda sezione, «Oiseaux, fleurs et fruits», la quarta, «Monde», e l'ultima «Vœux», si accordano a «Fin d'hiver» per la brevità delle strofe, ma si distinguono per l'assenza quasi totale della rima e per un'eterometria più evidente: alcuni versi sono composti di 7/8/9/10 sillabe, mentre altri si riducono a 5/4/3/2 sillabe e le strofe sono generalmente di 2/3/4 versi.

(6) M. Monte, *Mesures et passages, une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 57.

(7) La raccolta reca sulla copertina la datazione 1961-1964 mentre, come attestano i manoscritti, le poesie sono state composte dal 1961 al 1966.

(8) M. Aquien, *Philippe Jaccottet et le haiku* in *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, dir. P. Née et J. Thélot, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001.

(9) J.-C. Mathieu, *Les Paroles dans l'Air de Jaccottet*, in “Littérature” 86, ripreso in *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, pp. 495-514.

(10) G. Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991, p. 4.

bale che, come vedremo nello studio enunciativo della raccolta, non si restringe al campo stilistico, ma corrisponde a una più profonda questione etica<sup>11</sup>.

## 2. Il laboratorio dello scrittore: la genesi di un’opera

L’attività di traduttore accompagna e si lega, sin dai suoi esordi, alla scrittura poetica di Jaccottet. La conoscenza di Ungaretti, poeta stimato, letto e tradotto, avviene per il poeta svizzero nel 1946, così come attesta la fitta corrispondenza tra i due poeti<sup>12</sup>. A seguito dell’incontro con Ungaretti, Jaccottet si impegna a rendere noto in Francia un poeta a torto trascurato, attraverso un lavoro di critica e di traduzione che culminerà nella prefazione per la riedizione di *Vie d’un homme* del 1973 presso Gallimard<sup>13</sup>.

Ai fini del nostro studio, è interessante constatare come nel 1960, anno che precede la composizione di *Airs*, Jaccottet rifletta sulla differenza fra il proprio stile e quello di Ungaretti. Ne *La Semaïson, Carnets 1954-1967*, opera in prosa composta parallelamente ad *Airs*, leggiamo:

Sans doute le poème en vers longs et réguliers suppose-t-il un souffle assez ample et paisible, un équilibre que j’ai perdu, ou que je ne connais plus continûment, naturellement. Solennisation des choses, des instants, accord, harmonie, bonheur. Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème? La voix retombe trop vite. Il y a une difficulté intéressante dans l’opposition entre le poème-instant (celui de *l’Allegria* d’Ungaretti) et le poème-discours qui a toujours été le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre<sup>14</sup>.

Jaccottet avverte la necessità di definire il proprio stile in rapporto alla parola asciutta e stringata di Ungaretti, da lui considerato come uno degli ultimi grandi lirici dell’Occidente, «une figure tutélaire»<sup>15</sup>. La comparazione denota un tentativo di allontanamento dalla solennizzazione del verso «lungo e regolare» che, come sostiene Jaccottet, non si conforma più alla propria ricerca espressiva.

Jaccottet volge dunque lo sguardo ad Ungaretti, all’innovatore della metrica italiana, colui che, attraverso un processo di «sursémantisation»<sup>16</sup> del termine isolato, restituisce alla parola un valore assoluto. *L’Allegria* si costruisce su versi mediamente pentasillabici, ma che arrivano a comporsi anche di tre, due o una sola sillaba. L’abolizione della punteggiatura e la rarefazione del discorso, ridotto a proporzioni minime, consentono, secondo Carlo Ossola, di «lasciare vibrare nel bianco di un metro sincopato e spezzato i fasci sonori della parola, spinta a rimotivarsi su una nuova organizzazione, non più della sintassi, ma dei significanti»<sup>17</sup>. La scomposizione e frantumazione degli schemi metrici operate

(11) Per questioni metodologiche, delle poesie di *Airs* si indicherà la pagina di riferimento del volume *Poésie, 1946-1967*, Gallimard del 1985 e per *L’Allegria* si indicherà la pagina di riferimento all’interno del volume *Vita di un uomo*, «I Meridiani», 1971. Di volta in volta saranno prese a confronto alcune poesie tratte dalla raccolta *Airs* di Jaccottet, alcuni haiku giapponesi che Jaccottet appunta o trascrive in diverse occasioni, e poesie tratte dal primo Ungaretti che, per la loro brevità, come vedremo, più sembrano avvicinarsi al modello haiku.

(12) P. Jaccottet, G. Ungaretti, *Jaccottet traducteur d’Ungaretti, Correspondance 1946-1970*, Paris, Gallimard, «Les Cahiers de la NRF», 2008.

(13) G. Ungaretti, *Vie d’un homme. Poésie 1914-1970*, Paris, Editions de Minuit-Gallimard, 1973.

(14) P. Jaccottet, *La Semaïson* in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 358-359.

(15) P. Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 179.

(16) G. Genot, *Sémantique du discontinu dans “L’Allegria” d’Ungaretti*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 57-60.

(17) C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano, 1975, p. 159.

da Ungaretti sono funzionali a un successivo lavoro di ricomposizione del senso nella totalità della strofa. L'espressione distesa di Jaccottet, fino ad allora caratterizzata dall'uso dell'alessandrino e del verso lungo, si trova così a misurarsi con quella densa e scarna di Ungaretti, e ad aprirsi, a sua volta, a una sinteticità prima sconosciuta.

Una condensazione dell'esperienza poetica affine a quella ungarettiana è ritrovata da Jaccottet allo stesso modo e nello stesso momento nel genere haiku. Come rivela in *L'Orient limpide*, Jaccottet legge sulla "NRF", rimanendone folgorato, alcuni haiku nella traduzione inglese di Blyth. Durante la stesura di *Airs*, sebbene sostenga di non conoscere la cultura e la letteratura giapponese, Jaccottet si impegna a trascrivere quotidianamente i versi di Shiki, Taigi, Buson e Bashô, traducendone egli stesso qualcuno a partire dalla versione inglese.

Ne è un esempio:

La journée de printemps s'achève,  
s'attardant  
Où il y a de l'eau<sup>18</sup>.

L'haiku è una forma poetica composta secondo un preciso equilibrio della strofa<sup>19</sup>, costituita di soli tre versi e scevra da qualsiasi tipo di eloquenza, che affascina Jaccottet proprio per la modestia dell'espressione:

Dès ces poèmes, que l'on peut trouver simplement charmant, il m'a semblé qu'une vérité était saisie, en quelques mots: une de ces relations cachées entre des choses lointaines, parfois même insignifiantes en apparence, relations dont la découverte nous illumine au point, dans certains cas, de changer notre vie<sup>20</sup>.

L'incidenza che la lettura degli haiku determina nella poetica di Jaccottet è ravvisabile sul piano esistenziale e su quello stilistico. Lo studio e l'ammirazione della poesia giapponese esortano Jaccottet prima a trascrivere e poi a tradurre i componimenti haiku, fino ad adottarne, all'interno di *Airs*, la struttura strofica, che spesso si costruisce su tre versi<sup>21</sup>. Nella stessa raccolta l'influenza di Ungaretti si riscontra, invece, nella discontinuità ritmica dei versi, resa attraverso l'ellisse e l'irregolarità delle pause metriche e strofiche, due espedienti che compromettono una lettura lineare della poesia. Come succede all'interno de *L'Allegria*, dove l'unità sintattica coincide spesso con quella metrica, così anche in *Airs* si riscontra la presenza di parole isolate che assolvono la funzione di titolo o, se a fine strofa, costituiscono un sunto dei versi che le precedono. Si legga ad esempio:

Sérénité  
L'ombre qui est dans la lumière  
Pareille à une fumée bleue (147)

(18) P. Jaccottet, *Une transaction secrète* cit., p. 148.

(19) L'haiku è un breve componimento costituito da tre versi rispettivamente di 5-7-5 sillabe che anticamente costituivano la prima parte del *tanka*, forma poetica composta di cinque versi di 5-7-5-7-7- sillabe. Il *tanka* è un discorso in versi in cui un poeta pronuncia la prima strofa (*kami-no-ku*) e il suo interlocutore la seconda (*shimi-no-ku*) e a cui, per un procedimento a catena (*renga*), se ne aggiungono altre connesse con quella precedente. La prima strofa del *renga*, l'*hokku*, assume nel tempo maggiore importanza, fino a costituire una forma poetica a sé stante nel modo in cui la conosciamo oggi.

(20) P. Jaccottet, *Une transaction secrète* cit., p. 147.

(21) Sulla vicinanza metrica di *Airs* e il modello haiku si prenda ad esempio una poesia tratta dalla quinta sezione, «Monde», strutturata in due strofe costituite da terzine rispettivamente di 4/5/6 e 3/2/7 sillabe:

Fleurs /cou/leur/ bleue || Bou/ches/ en/dor/mies || Som/meil/ des/ pro/fon/deurs || Vous/ per/venches || En/ foule || Par/lant/ d'ab/sen/ce au /pas/sant (146).

L’ipotesi d’influenza della poesia del primo Ungaretti e dello stile haiku in *Airs* si fa sempre più tangibile se si constata come – sebbene Ungaretti lo neghi in diverse occasioni – egli stesso abbia risentito dell’influsso degli haiku proprio nel momento di maggiore diffusione del modello giapponese nella cultura Occidentale, sia in Italia che in Francia<sup>22</sup>. Come ricorda Andrea Zanzotto nella presentazione a *Cento Haiku*, il fascino del genere haiku per il lettore occidentale sta proprio nella sua condizione di frammentarietà che ben si associa a uno «spazio tutto scisso e disseminato»<sup>23</sup>, quello dell’Europa durante la Prima Guerra Mondiale. L’estemporaneità che la poesia haiku riesce a esprimere in pochi versi si concilia con l’esigenza avvertita dagli scrittori europei di dar voce, con brevi pennellate, alla precarietà della condizione umana. Zanzotto sottolinea come la maggior influenza dello stile haiku sia riscontrabile nella letteratura anglosassone e in quella francese, come in Apollinaire, Cendrars, Claudel e Cocteau, e si domanda se «per quella via anche il taglio inconfondibile del primo Ungaretti non abbia risentito, in modi più o meno sotterranei, delle suggestioni dello haiku, tanto è impressionante qualche volta l’analogia delle figure formali»<sup>24</sup>.

Il modello haiku in voga tra gli anni Dieci e Venti del Novecento condiziona dunque la lirica del primo Ungaretti<sup>25</sup>, poeta che in quegli stessi anni frequenta gli ambienti letterari italiani e francesi, e più tardi quella di Jaccottet. Se in Ungaretti l’influenza dell’haiku pare essere inconsapevole e valutata dall’autore con reticenza, in Jaccottet l’attenzione al modello haiku coincide con un periodo di rinnovato interesse in Francia per la poesia giapponese, interesse che convergerà nei saggi di Roland Barthes, *L’empire des signes*, e di Yves Bonnefoy, *L’autre langue à portée de voix*.

Jaccottet ritrova nello stile di Ungaretti l’acume di cui l’haiku è modello. I «poèmes-instant» ungarettiani, come gli haiku, offrono al lettore «des impressions dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur»<sup>26</sup>. Intersecandosi e fondendosi allo stile di Jaccottet, i due riferimenti letterari contribuiscono alla creazione di una raccolta poetica che si impernia su una duplicità tematica: la leggerezza dello sguardo che osserva e nomina e il peso della finitudine che ancora la parola alla terra.

### 3. Corrispondenze di «visione»

Poesia e paesaggio sono indissociabili nell’opera di Jaccottet: in *Airs* il soggetto si apre alla «struttura di un orizzonte» all’interno del quale è possibile ricentrarsi, conformare la voce allo sguardo attraverso «[un] lieu [qui] devient le lien»<sup>27</sup> tra un esterno e un

(22) Cf. Flavia Arzeni in *L’immagine e il segno, il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987. Luciano Rebay dedica all’influenza degli haiku sulla poesia di Ungaretti un paragrafo intitolato *Haikai* dove leggiamo «La somiglianza non consiste soltanto nell’estrema brevità e nel tono fra l’assorto e lo svagato dei due componimenti, ma anche si direbbe in un’affinità di ispirazione e di movenze: [...] Nelle poesie che Ungaretti compose a cominciare dal mese di maggio 1916 troveremo numerosi esempi di brani lirici il cui scopo è di fissare una breve immagine distillandola nel minor numero di parole possibile e il cui stile ricorda da vicino quello degli haikai», L. Rebay, *Le origini della poesia di Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 60.

(23) *Cento Haiku*, presentazione di A. Zanzotto, Milano, Guanda, 2013, p. 11.

(24) *Ibidem*.

(25) Si prendano ad esempio due liriche costituite da tre versi, rispettivamente di 7-5-7 sillabe:

*Notte di maggio*

Il /cie/lo/po/ne in/ ca/po || Ai/ mi/na/re/ti || Ghir/lan/de/di/ lu/mi/ni (13)

*Tramonto*

Il/car/na/to/ del/ cie/lo || Sve/glia/ o/a/si || al /no/ma/de/ d’a/mo/re (28).

(26) R. Barthes, *L’empire des signes*, Paris, Skira Flammarion, 1970, p. 89.

(27) M. Collot, *La poésie moderne et la structure de l’horizon*, Paris, PUF, 2005, p. 277.

interno che si conciliano nell'esperienza poetica. L'orizzonte di Jaccottet abbraccia tutti gli elementi della terra, privilegiando quelli al limite del visibile, come l'aria e la luce, la polvere, l'acqua e la neve. Lo sguardo coglie un paesaggio in movimento così che la percezione non è mai definitiva, ma un passaggio tra due scene, tra un visibile e un invisibile che annulla qualsivoglia impressione di immobilità. Le figure di stile divengono allora strumento di decantazione di una visione passeggera e fuggevole, «giusta» perché precaria.

L'imperativo poetico di Jaccottet, volto ad eliminare l'uso dell'immagine come ornamento a dispetto di un mondo che si manifesta nella sua semplicità, trova nel modello haiku un insegnamento da seguire:

[...] Le point de départ est, je crois, la découverte des haïkus qui m'a amené à exprimer le vœu, en effet, de cette poésie où il n'y aurait sinon pas du tout d'images, du moins le moins d'images possible. [...] C'était vraiment la légèreté et la transparence totales. Il n'y avait plus d'éloquence, et il n'y avait pas seulement l'absence des images, il y avait l'absence d'explication, l'absence presque de syntaxe [...] <sup>28</sup>

La chiarezza espressiva è l'approdo stilistico di un'etica del linguaggio secondo la quale poesia è sinonimo di verità. Ciò che Jaccottet apprende dagli haiku è una «leçon morale» per cui «il faut bien cette limpidité pour nous arracher au désordre envahissant»<sup>29</sup>. L'ideale haiku è espresso proprio nell'ultima sezione di *Airs* che prende sintomaticamente il titolo di «Voeux»: «giustizia» nell'espressione poetica, coincidenza di voce e sguardo, ordine nel contingente.

## II

Qu'est-ce que donc que le chant ?  
Rien qu'une sorte de regard  
[...] (154)

## III

[...]  
Mettre de l'ordre dans le proche  
Gagne dans l'étendue  
comme le bruit d'une cloche  
autour de soi (155)

L'intenzione del poeta è non ridurre la poesia a un concatenarsi di significanti, ma affidarle il compito di decifrare i segni del reale a cui darà senso. Il proposito di Jaccottet è mantenuto in *Airs* attraverso una descrizione del mondo che è nominato tramite degli "effetti di reale", come l'utilizzo di termini specifici per indicare le specie animali («abeilles», «brebis», «tourterelles», «hermine», «aigrette», «rapace» ecc.) o vegetali («rose», «chêne», «pomme» ecc.) che si alternano a quelli più generici di «oiseaux», «fleurs», «fruits».

Questo non significa che l'uso figurato del lessico sia assente dalla raccolta. Semmai la sua funzione è mutata: da artificio linguistico orientato sul messaggio stesso del testo, a mezzo per re-inscrivere il reale nella poesia. I procedimenti analogici sono im-

(28) P. Jaccottet, *De la poésie*, Paris, Arléa, 2007, pp. 26-28.

(29) Id., *Une transaction secrète* cit., p. 152.

piegati da Jaccottet per il potere euristico che li connota, per la loro possibilità di dire qualcosa sulla realtà: non più ornamento, ma nuova descrizione lirica del mondo<sup>30</sup>.

La metonimia e la metafora coesistono all’interno della raccolta ad indicare contemporaneamente il particolare e il generale, e la suggestione del modello haiku e de *L’Allegria* si intersecano nuovamente nell’immaginario del poeta.

Sappiamo che il genere haiku si caratterizza per una struttura metrica precisa e per la trasposizione di un’esperienza intensa nei confronti di un elemento, di un aspetto o di un evento naturale, confacendosi a una più generale tendenza della letteratura giapponese intrisa di cultura shintoista e zen. Indispensabile alla composizione è la presenza del *kigo* (parola di stagione) ovvero di un termine che per metonimia indica la stagione dell’anno in cui l’haiku è stato composto, attraverso il riferimento a un animale, un luogo, una pianta. L’accostamento ad *Airs* è naturale se pensiamo come il riferimento stagionale sia espresso direttamente o per metonimia a partire dal titolo delle prime tre sezioni («Fin d’hiver», «Oiseaux, Fleurs et Fruits», «Champ d’octobre») e quello più generale della quarta («Monde»), che implica i primi tre. I riferimenti diretti o metonimici alla stagione, o al momento della giornata, sono poi disseminati in tutta la raccolta:

[...]  
L’âge regarde la neige  
s’éloigner sur les montagnes (96)

Le souci de la tourterelle  
c’est le premier pas du jour

Rompant ce que la nuit lie (124)

Come negli haiku così in *Airs*, il linguaggio si fa espressione dell’immediatezza della visione riportata e le parole paiono disperdersi nell’aria. Nell’haiku la metafora e la similitudine sono quasi del tutto assenti: gli elementi che compongono la scena sono disposti l’uno accanto all’altro. Come sostiene Yves Bonnefoy, l’haiku «fait de l’analogie un usage qui ne convient guère à un parti pris du langage»<sup>31</sup>, uso che lo rende distante da quello della comparazione della poesia occidentale. Continua Bonnefoy:

Ce qu’énonce Buson, par contre, c’est d’abord ou même seulement une certitude de la conscience immédiate, sans arrière-pensée spéculative; [...] D’ailleurs, si deux aspects du monde, ou deux êtres, sont rapprochés, dans le haïku, c’est moins parce qu’ils sont comparables que parce que l’un a participé, dans cet instant et par sympathie, de l’existence de l’autre<sup>32</sup>.

Un procedimento poetico simile è riscontrabile in Jaccottet: l’uso del verso breve fa di ogni entità un elemento isolabile e, allo stesso tempo, connesso agli altri attraverso la semplice giustapposizione.

[...]  
Feux avides, voix cachées  
courses et soupirs (112)  
Feuilles ou étincelles de la mer

(30) Cf. P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

(31) Y. Bonnefoy, *Du haïku in Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Gallimard, 1990, pp.143-149.

(32) *Ibidem*.

Ou temps qui brille éparpillé  
[...] (125)

Là dove nella poesia haiku il riferimento stagionale riflette l'armonico rinnovarsi della natura, in *Airs* il trascorrere del tempo suscita turbamento. Tale aspetto sembra rendere l'esperienza poetica di Jaccottet affine a quella del primo Ungaretti, dove alle immagini del viaggio, associate al potere rigenerativo dell'acqua, si alternano quelle aride e mortifere del deserto. Previsione funesta nella vita del poeta o nella natura che lo circonda, la tematica del lutto è presente nell'opera di Ungaretti così come in quella di Jaccottet sin dalle prime poesie. Comune alle due poetiche, la riflessione sulla morte ha origine per *L'Allegria* nell'esperienza che il poeta fa della guerra, e per *Airs* nell'interazione fra il soggetto e la natura. Ma se in Ungaretti la parola poetica ha valore rigenerativo e testimoniale, in Jaccottet la poesia stessa, attività mai veramente compiuta e destinata a rinnovarsi continuamente, è soggetta alla transitorietà a cui sono esposti gli esseri di cui si fa portavoce. Il paesaggio si carica per entrambi di tristi presagi, la morte pervade le forme di vita:

*Agonia*

Morire come le allodole assetate  
sul miraggio

O come la quaglia  
passato il mare  
nei primi cespugli  
perché di volare  
non ha più voglia

Ma non vivere di lamento  
come un cardellino accecato (10)

[...]

l'encore imperceptible mort

Toujours dans le jour tournant  
ce vol autour de nos corps  
Toujours dans le champ du jour  
ces tombes d'ardoise bleue (97)

[...]

Ame qui de peu t'effraies,  
la terre de fin d'hiver  
n'est qu'une tombe d'abeilles (101)

Altre figure di stile che Jaccottet condivide con Ungaretti sono l'uso dell'iterazione e della deissi del discorso, come ad esempio «cette course de tourterelles» (102), «cette neige» (103) e «Di questa poesia | mi resta | quel nulla | di inesauribile segreto» (23). Ma se in Jaccottet il deittico ancora la parola al reale, in Ungaretti al contrario, il pronome dimostrativo libera il verso all'ineffabilità del canto. L'alternarsi del particolare e del generale in *Airs* è però riscontrabile nell'uso metaforico del lessico, procedimento che Jaccottet prende in prestito non dall'haiku, ma proprio da Ungaretti. Secondo Carlo Ossola, l'immagine creata dalla metafora diviene, ne *L'Allegria*, un prodotto figurale assoluto che si concilia con la parola isolata nella nudità del verso:

In luogo dell'antitesi e della sinestesia che sommano, accumulano senza unificare, senza pervenire a sintesi più vaste, Ungaretti accentuerà, a preferenza dell'apposizione, l'uso della specificazione, del genitivo che lungi dal rendere particolare il generale (es. «crosta di pane»), compia precisamente il processo opposto: cioè di rendere universale il particolare, di togliere i confini al limitato e renderlo indefinito, svuotando di consistenza gli oggetti metaforizzati e dislocandoli nel puro spazio nominale<sup>33</sup>.

(33) C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti* cit., p. 244.

La metafora all’interno de *L’Allegria* conduce all’indefinitezza dell’enunciato, così come avviene in *Airs*. Se infatti lo stile di Jaccottet si caratterizza per un tentativo di nominazione precisa e puntuale del reale, d’altra parte l’uso che il poeta fa della metafora rende la visione evocata immateriale. L’immaginario del poeta poggia sulle analogie istituite tra l’essere umano e la natura: «Une semaison de larmes» (96), «sommeil des montagnes» (99); tra l’essere umano e il mondo animale: «Je ne veux plus me poser | voler à la vitesse du temps» (116), «S’il pouvait | habiter encore la maison | À la manière d’un oiseau» (154). Si veda a tal proposito la percezione di compenetrazione panica tra il soggetto e la natura in un confronto tra Ungaretti e Jaccottet che ci pare esemplare:

*Italia*

Sono un poeta  
un grido unanime  
sono un grumo di sogni

Sono un frutto  
d’innunerevoli contrasti d’innesti  
maturato in una serra (57)

[...]

Il faut que le soc me traverse  
Miroir de l’hiver, de l’âge

Il faut que le temps m’ensemence (137)

Se Ungaretti si definisce «frutto di innumerevoli innesti», Jaccottet è un «terreno» che necessita di essere «seminato» nel tempo. La figura autoriale si manifesta come una voce sospesa, quella di un soggetto in attesa che il reale offra un segnale da decifrare. La poesia non è semplice descrizione di una fotografia, ma un’opera di mediazione tra il poeta e la realtà che si manifesta poeticamente ai suoi occhi: «C’est comme s’il y avait une poésie cachée dans le monde et dont on serait les traducteurs»<sup>34</sup>. L’«âme errante» di Jaccottet esplora e misura i vari stati del proprio paesaggio interiore inscindibile da quello in cui si muove.

#### 4. Per un’etica dell’enunciazione

Jérôme Thélot definisce «précaire»<sup>35</sup> la condizione della parola poetica dopo la modernità, annoverando Jaccottet tra gli autori la cui poesia si avvicina a un atto «précitif», dunque di preghiera, ma anche precario, perché costretto incessantemente a ripetersi. Allo stesso modo, Michel Collot in *La matière-émotion* sostiene che la generazione dei poeti a cui Jaccottet appartiene esige un rifiuto del narcisismo. In *Airs* tale rifiuto comporta l’abbandono della rima, della strofa lunga, ma soprattutto la destituzione del “je” come polo esclusivo dell’enunciazione. Il «soggetto lirico»<sup>36</sup> non scompare, ma l’attenzione dell’enunciato è spostata verso l’oggetto di cui fa esperienza: «il s’ouvre à l’altérité du monde, des mots et des êtres»<sup>37</sup>.

(34) P. Jaccottet, *De la poésie* cit., p. 33.

(35) J. Thélot, *La poésie précaire*, Paris, PUF, 1998.

(36) Cf. K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l’allemand par P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1986, «Poétique»; *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

(37) M. Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 51.

Affinché un gesto lirico sia comunicativo, è necessario che si personalizzi e spersonalizzi allo stesso tempo, che sia condivisibile. In questo senso il gesto lirico diviene, come sostiene Rabaté, «un geste heureux puisqu'il serait en même temps diction et action, imagination et effectuation. Peut-être ce geste serait-il, aussitôt, une "phrase", dans l'accomplissement rythmique et verbal d'une pensée unie avec ce qu'elle décrit, ou même avec ce qu'elle instaure»<sup>38</sup>. A esprimersi in Jaccottet è l'illimitato, la parola stessa che si fa voce, non più singolare espressione di un io, ma della pluralità del reale che s'impone al poeta e di cui egli è mediatore. Ancora prima che a Jaccottet, potremmo attribuire la caratteristica di totalità dell'enunciazione nella lirica contemporanea alla postura di Ungaretti all'interno de *L'Allegria*. Gianfranco Contini sostiene:

Più che il «diario» a cui troppi s'appigliano, all'origine della disposizione poetica ungarettiana sta l'«unanimità»; la quale, per una parte, si ricollega a un senso corale della terra, della patria, della socialità [...]; per l'altra, ad un'intensa comunione con la natura, in segno della quale il poeta si riconosce nelle cose efficacemente [...]<sup>39</sup>

La tematica del naufragio e della guerra, di colui che ritorna nella propria patria, si configura, non come un diario, ma come il dispiegarsi di un mito che, a differenza dell'autobiografia, tende all'universale. L'io lirico ungarettiano non vive dilaniato, come avviene per Jaccottet, dal dubbio sulla sua autorevolezza o sulla possibilità dell'espressione artistica. Nondimeno per Jaccottet la voce di Ungaretti «n'y est pas plus (mais pas moins) qu'une feuille qui tremble dans la nuit»<sup>40</sup>: una parola che vive della precarietà a cui è soggetta la materia ma che, allo stesso tempo trova, nel suo isolamento all'interno del verso, una pregnanza di significato e un'aderenza al reale assolute.

Se Jaccottet ritrova in Ungaretti un desiderio di comunione con il mondo speculare a quello che muove la sua stessa poetica, l'haiku si pone come modello da imitare per un'etica dell'«effacement»<sup>41</sup>, il cui fine è l'abolizione dell'individualità narcisistica all'interno del componimento.

Negli haiku Jaccottet riscontra la «pauvreté [et la] discrétion»<sup>42</sup> della voce che osserva il movimento dello spazio circostante. Una posizione questa che ben si associa al sentimento di «ignorance»<sup>43</sup>, di inettitudine che Jaccottet prova nei confronti dei grandi misteri della vita, a cui al poeta è impossibile accedere se non attraverso una domanda reiterata sul mondo. Jaccottet annota:

Allumant une bougie  
À une autre bougie:  
une soirée de printemps. (Buson)

«Hai-ku are self-obliterating»: «Le chant qui est à lui-même sa faux», écrit Jaques Dupin<sup>44</sup>.

L'haiku esprime esattamente l'attitudine etica di Jaccottet: celare l'io del poeta a favore di una natura che domini lo spazio del testo. La forma breve ostacola

(38) D. Rabaté, *Gestes lyriques* cit., 2013, p. 7.

(39) G. Contini, *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, p. 45.

(40) P. Jaccottet, *Une transaction secrète* cit., p. 187.

(41) Id., «l'effacement soit ma façon de resplendir», *Poésie 1946-1967* cit., p. 51.

(42) Id., *Une transaction secrète* cit., p. 151.

(43) Id., *L'Ignorant* in *Poésie 1946-1967* cit., p. 51.

(44) Id., *Une transaction secrète* cit., p. 363.

l’apparizione dell’io, che difficilmente potrebbe dispiegarsi nella durata di tre versi i quali appaiono, invece, come semplice trasposizione dello sguardo. Come nota Roland Barthes, l’haïku è la momentanea trascrizione di un evento senza tempo e senza soggetto: «C’est que le temps du haïku est sans sujet: la lecture n’a pas d’autre *moi* que la totalité des haïku dont ce *moi*, par réfraction infinie, n’est jamais que le lieu de lecture»<sup>45</sup>.

In *Airs*, sin dall’epigrafe di Joubert, «Notre vie est du vent tissé», si comprende come il poeta desideri dar spazio alla natura che accoglie l’uomo e allo stesso tempo ne domina l’esistenza. Un’epigrafe che è quindi anche una dichiarazione d’intenti effettivamente mantenuta nella raccolta, nella misura in cui il soggetto lirico si nasconde per dar spazio al mondo circostante. Quando ciò non avviene, si ha la percezione che la voce di Jaccottet emerga dal testo per confidarci la propria insicurezza.

Il procedere enunciativo di Jaccottet si divide, come abbiamo notato per le figure di stile, tra la possibilità di aderenza gioiosa al reale e la perplessità rispetto all’adeguatezza della propria poesia a concretizzarsi in una forma che restituisca la scena da cui ha preso vita. Traspare in *Airs* l’angoscia per una parola che non sia nient’altro che ritorsione su se stessa:

J’ai de la peine à renoncer aux images  
[...] (137)

J’ai longtemps désiré l’aurore  
mais je ne soutiens pas la vue des plaies

Quand grandirai-je enfin?

Si je me suis égaré  
Conduisez-moi maintenant  
Heures pleines de poussière  
[...] (153)

Monde né d’une déchirure  
apparu pour être fumée!

Néanmoins la lampe allumée  
sur l’interminable lecture (151)

A tal proposito, Jean Claude-Mathieu individua nelle intenzioni dell’autore il rifiuto di attribuire una funzione metafisica alla propria esperienza poetica. Tale consapevolezza si traduce in una sovrapposizione tra soggetto lirico e soggetto etico, lì dove quest’ultimo impone al primo una parola leale nei riguardi del proprio lettore e del paesaggio osservato<sup>46</sup>. Rabaté individua proprio in Jaccottet una delle figure della contemporaneità in cui il soggetto lirico subisce una sorta d’interruzione, «une protestation éthique qui porte le soupçon sur l’autorité de sa parole sur sa possibilité même»<sup>47</sup>. La discontinuità del soggetto lirico rappresenta una modalità paradossale di enunciazione, in cui il soggetto, quando presente nel testo, è subordinato alle altre

(45) R. Barthes, *L’empire des signes* cit., p. 101.

(46) J.-C. Mathieu, *Le poète tardif: sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet*, in *Philippe Jaccottet, l’évidence du simple et l’éclat de l’obscur* cit., 2003, p. 539.

(47) D. Rabaté, *Gestes lyriques* cit., p. 94.

parti del discorso. Non più cardine dell'enunciazione, il soggetto spesso si assenta per lasciare spazio agli elementi del reale che vanno ad occupare la totalità della scena.

Michèle Monte parte dall'assunto che l'enunciazione in Jaccottet oscilla tra l'universale e il singolare e, a partire dalle prime raccolte, proceda poi verso una sparizione del soggetto lirico proprio in *Airs*. La ricerca di impersonalità messa in atto da Jaccottet nel testo non si limita ad abolire il pronome. Rispetto alle raccolte precedenti, *Airs* si distingue per una riduzione drastica delle ricorrenze, ma soprattutto per il valore che il pronome assume. Il "je" può essere letto come soggetto dell'enunciato o dell'enunciazione, per cui il lettore percepisce una fusione tra l'attività di parola o di scrittura e le altre svolte dal soggetto dell'enunciazione come "camminare", "guardare", "sentire". Si prenda ad esempio:

Je marche  
dans un jardin de braises fraîches  
sous leur abri de feuilles

un charbon ardent sur la bouche (109)

Il "je" che scrive non è separabile allora dal "je" soggetto di altre esperienze. Il sovrapporsi dei due livelli di enunciazione corrobora l'impressione di trasparenza espressiva, la percezione che la scrittura possa farsi mediazione tra il soggetto e il mondo in un'adesione perfetta. Prendendo in considerazione i due livelli della comunicazione interni al testo, quello del poeta nel momento della scrittura e quello del soggetto nel momento in cui vive l'esperienza, lo studio dei tempi verbali non consente di distinguere in Jaccottet alcun intervallo temporale che possa interporsi tra il vissuto e la sua scrittura. Questo accade perché in *Airs* il tempo utilizzato è un presente isocrono al momento dell'enunciazione, ma con duplice valore: è isocrono all'asse diegetico e con una tendenza temporale all'infinito, e dunque gnomico. Il presente ha quindi un aspetto ambiguo, paradossale, perché legato a un istante passato da cui l'ispirazione poetica ha preso vita, ma allo stesso tempo aperto al futuro. Compito della poesia è cogliere un attimo passeggero, altrimenti perduto insieme ai vari istanti della vita trascorsa, e allo stesso tempo fruibile nel tempo, ogni volta che la poesia verrà letta.

Altro uso verbale in *Airs* è dato dalle frasi che si costituiscono di infinitive ingiuntive nelle quali il verbo potrebbe essere un monito per il soggetto, per il lettore, o per entrambi:

Le soir venu  
rassembler toutes choses  
dans l'enclos

Traire, nourrir  
Nettoyer l'auge  
pour les astres (155)

L'indefinitezza data dall'uso dei tempi e dei modi verbali crea un'ambiguità nell'interpretazione del testo; potremmo chiederci se non sia proprio questo che Jaccottet tenta di trasmettere, ovvero l'impossibilità di contestualizzare l'esperienza del soggetto in modo definitivo. Come già visto in precedenza, il desiderio del "je" è quello di farsi canto, una pura oralità che resti fedele all'esperienza da cui ha preso vita. Questo comporta che in diversi casi si celi dietro un generico "on", per cui l'enunciazione si radica in un'esperienza che è indissociabile dal soggetto lirico ed etico e che, attraverso il pronome impersonale, ingloba un "nous" in cui può immedesi-

marsi il lettore. Rara inoltre è la presenza di un interlocutore; se questo appare, non coinvolge alcuna entità umana, piuttosto il mondo, la giovinezza, gli uccelli, i frutti:

Pommes éparses  
Sur l’aire du pommier

Vite!  
Que la peau s’empourpre  
Avant l’hiver! (133)

La difficoltà nell’individuare il soggetto lirico all’interno del testo conferma l’impressione di transitorietà dell’enunciato generata dalla sospensione del testo all’interno della pagina. Come sostiene Dessons, sostituendosi alla punteggiatura logica della poesia, il bianco si fa carico della soggettività dell’enunciazione<sup>48</sup>. A partire da Mallarmé, la cui poetica suggestiona fortemente quella di Ungaretti, la disposizione tipografica partecipa dell’unità ritmica del verso, anche, e soprattutto, là dove esprime l’impossibilità di dire. Jaccottet, riflettendo sull’utilizzo del bianco in Ungaretti, evidenzia la percezione di “un’erosione”:

[...] *L’Allégresse* semble le produit d’une calcination ou d’une érosion: nue, brève et rude; elle est aussi une apparition sur l’étendue de la page, une venue et une fuite, le précieux tremblement du temps à peine saisi que libéré dans la durée.<sup>49</sup>

La disposizione metrica in Ungaretti, attraverso la frammentarietà del verso, rievoca ciò che nella poesia resta di indicibile; l’assenza di parola esprime più di ciò che le parole avrebbero potuto dire: il ricordo di una perdita indefinibile. Roland Barthes, parlando della poesia giapponese, sottolinea l’importanza del bianco tipografico come espressione di un vuoto di parola<sup>50</sup>. Allo stesso modo, in *Airs*, la disseminazione del verso all’interno della pagina comunica l’interruzione del dialogo tra il poeta e il paesaggio. Quando la frattura tra il soggetto e il mondo è insanabile, il discorso è sospeso, in attesa che un segnale dall’esterno si palesi al poeta in ascolto. Sono poche le occasioni concesse al poeta di cogliere la verità nascosta nello spazio che lo circonda, e solo in quei momenti la parola può farsi canto.

## 5. «Leçons»

Per Jaccottet la poesia resta nel tempo il solo tramite tra il soggetto e il mondo. Sebbene «tardiva»<sup>51</sup>, la sua parola non ha mai smesso di rinnovarsi, nel solco della lezione di poeti da lui ritenuti numi tutelari. Il lavoro sull’enunciazione, sul lessico, sulla disposizione metrica è volto in Jaccottet a rispettare quell’imperativo di umiltà che negli anni si è consolidato in uno stile peculiare e riconoscibile. Ma al di là della sua riconoscibilità poetica, l’attività di traduttore e critico nutre la visione, quindi lo stile di Jaccottet con esperienze poetiche “altre”, attraverso una rete di interferenze e ascendenze. Tra queste, quella degli haiku, riscontrabile in *Airs* e nel lavoro di traduzione

(48) G. Dessons, *Introduction à l’analyse du poème* cit., p. 55.

(49) P. Jaccottet, *Une transaction secrète* cit., p. 187.

(50) R. Barthes, *L’empire des signes* cit., p. 10.

(51) P. Jaccottet, « Le poète tardif... » in *À la lumière d’hiver, suivi de Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994, «Poésies», pp. 142-143.

che Jaccottet porterà a termine nel 1996: *Haïku, présentés et transcrits par Philippe Jaccottet*. Come osserva José-Flore Tappy nella cultura giapponese:

Jaccottet trouve [...] une image de ce que devrait être pour lui la poésie. Comme Bashô, elle avance, elle aussi, sur un chemin éclairé par ses maîtres, affranchie de toute obédience mais nourrie de ceux qui l'ont précédée, à la fois libre, et fidèle. De fait, elle ne sera ni subversive ni messagère de bonne nouvelle; plutôt gardienne d'un bien terriblement fragile qu'il s'agit de maintenir vivant. Une poésie transitive entre hier et aujourd'hui, riche de mémoire mais tournée vers des formes nouvelles, reliant la tradition à la modernité dans un dialogue avec le même et l'autre, le proche et le lointain<sup>52</sup>.

L'haïku costituisce per Jaccottet un legame con la tradizione letteraria antica, una saggezza di cui arricchire la propria esperienza, e al cospetto della quale ritrovarsi in quanto poeta. Parimenti la poesia di Ungaretti pare guidarlo nella semplicità enunciativa, nella riscoperta dei grandi classici della letteratura italiana, a cui attingerà lungo tutta la sua produzione a venire. Jaccottet riconosce nella poesia di Ungaretti «un modèle privilégié d'équilibre entre les tendances essentielles qui le plus souvent déchirent les poètes, ou se répartissent trop inégalement entre eux: le sens de la tradition et le besoin du renouveau [...]»<sup>53</sup>. Allo stesso modo, *Airs* costituisce ai nostri occhi la sintesi perfetta tra un bisogno di evoluzione stilistica e il rispetto di una memoria letteraria ormai consolidata. Proprio come quella di Ungaretti, anche la poetica di Jaccottet è «frutto d'innomerevoli contrasti d'innesti»: aperta all'ascolto dell'altro, ne custodisce il ricordo e ne porta le tracce.

SARA BONANNI

*Università degli Studi Roma Tre*

(52) J.-F. Tappy, *Avant-propos*, in P. Jaccottet, *Œuvres* cit., p. XII.

(53) P. Jaccottet, *Une transaction secrète* cit., p. 177.